

Les muses étrangères du théâtre québécois : mémoire ou exutoire?

Dominique Lafon

Numéro 5-6, automne 1988, printemps 1989

Le théâtre au Québec : mémoire et appropriation

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041089ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041089ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société d'histoire du théâtre du Québec

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lafon, D. (1988). Les muses étrangères du théâtre québécois : mémoire ou exutoire? *L'Annuaire théâtral*, (5-6), 421–433. <https://doi.org/10.7202/041089ar>

Dominique Lafon

Les muses étrangères du théâtre québécois: mémoire ou exutoire?

Le thème de ce colloque comportait, dans son intitulé, deux notions qui me paraissent symptomatiques à plus d'un titre. On pourrait les lire dans une perspective strictement historique qui envisagerait la mémoire comme l'exercice obligé des spécialistes qui cherchent à saisir l'évolution d'une pratique et d'une écriture parvenues à maturité, cette maturité qui autorise le second terme, appropriation. Histoire de la pratique donc, mais au-delà de cette posture critique et analytique se dessine une prise de position implicite. Il y a aussi dans «Mémoire et Appropriation», dans ce titre, en filigrane, une devise et un slogan — «Je me souviens», «Maîtres chez-nous» — qui ont organisé l'activité politique des vingt dernières années. Là encore, il s'agit de faire le point ou peut-être d'inscrire la fin d'une époque dans la réflexion universitaire, de consacrer pour justifier. Cette première lecture contextuelle du titre du colloque n'est pas, comme on pourrait le croire, éloignée des analyses textuelles qui regroupaient les communications du dernier atelier. Le texte théâtral dans sa double orientation littéraire et spectaculaire, que l'on pourrait encore qualifier de narrative et spéculaire, plus que toute autre forme, concilie la mémoire et l'appropriation. Se souvenir pour innover, imiter pour se démarquer, voilà des attitudes dont l'histoire dramaturgique témoigne à l'envie. On n'en veut pour exemple que la pérennité du genre fondateur mythique, la tragédie qui, jusqu'au XX^e siècle, sert de référence explicite aux effets de modernité. Il en va de même pour la pratique théâtrale qui, à notre époque plus que jamais, consacre les metteurs en scène par les relectures de ce qu'on nomme commodément mais aussi symptomatiquement les «classiques». La création théâtrale passe, semble-t-il, par la mémorisation qui n'est pas sacralisante ni imitation mais appropriation par déconstruction, voire par désacralisation. La création théâtrale québécoise est exemplaire de cette démarche qui s'inscrit en plus dans une chronologie synoptique qui unit mise en situation politique

et intertextualité et les décline en pastiche, parodie, citations théâtrales. C'est de cette mémoire, insurgée puis assagie, dont il sera question autour de quelques oeuvres qui, plus ostensiblement, ont joué le jeu de la référence parodique d'abord, jusqu'à la conquête de la textualité. De la mémoire à l'indépendance théâtrale, en quelque sorte... mais venons-en aux faits, aux dates.

1968 est une grande année... Grande année en France — ou devrais-je dire à Paris, grande année au Québec aussi et nous l'avons fêtée récemment avec le 20^e anniversaire des *Belles-Soeurs*. 1968, c'est aussi, dans la production théâtrale québécoise, l'année des parodies *Hamlet, prince du Québec* de Gurik, en janvier, puis très vite, l'été au Festival de Sainte-Agathe, *le Cid maghané* avec un/une h(ache) de Réjean Ducharme. Coïncidence qui fait sens si on lui ajoute la parution de la version remaniée du *Cheval de Don Juan* en *Don Juan chrétien* de Ferron et la présentation des *Grands soleils* en avril-mai. Le mai 68 du théâtre québécois affiche sa révolte, son insurrection et son émergence nationaliste sous les masques du pastiche, de la parodie ou de la citation. Jusqu'à cette date la référence aux formes «classiques» et étrangères s'était faite par le biais de l'imitation dont le *Brutus* de Paul Toupin reste l'exemple le plus achevé. Dans un livre qui date, *le Renouveau du théâtre canadien*, Jean Hamelin situe, de façon significative, l'émergence d'une dramaturgie «canadienne» entre deux repères *Tit-Coq* (1946) et *Brutus* (1952)¹. Même si on retrouve entre ces deux oeuvres l'opposition qui semble exister entre *les Belles-Soeurs* et *Hamlet*, opposition entre un sujet spécifiquement inspiré du milieu et un retour à des formes consacrées, les enjeux sont, à seize ans d'intervalle, totalement différents voire divergents. *Brutus* est une modernisation, de facture classique malgré le flash-back qui fait revivre au héros les circonstances de sa trahison. *Hamlet* est une pastiche, *le Cid* une ostensible parodie. C'est en ce sens que le théâtre québécois se distingue des tentatives françaises de modernisation des formes historiques du théâtre même s'il existe entre elles des points

¹ Jean Hamelin, *le Renouveau du théâtre canadien*, Éditions du Jour, 1962, p. 51: «Ces premières tentatives d'une dramaturgie indigène ont donc lancé dès ses débuts le théâtre canadien dans des voies fort différentes, entre lesquelles il n'a pas encore choisi sa vraie route».

de convergence liés aux conditions de production. Il est vrai que c'est durant une période d'exacerbation du nationalisme, à savoir l'occupation, que sont écrites *les Mouches* de Sartre ou *l'Antigone* d'Anouilh; il est vrai que la venue du Général de Gaulle, la célèbre phrase ont créé une effervescence nationaliste dont *Hamlet, prince du Québec* est une des manifestations. Mais la modernisation et l'actualisation de Sartre, d'Anouilh, de Camus plus tard, bien qu'elles soient parfois irrespectueuses, ne sont pas iconolastes ou irrévérencieuses comme peut l'être *le Cid maghané*. Plus encore, la spécificité québécoise du phénomène s'inscrit, à la différence de la production française, dans une diachronie qui tend à résorber la polarisation initiale qui opposait *les Belles-Soeurs* à *Hamlet*. Si en un premier temps on pouvait croire que deux types d'inspiration coexistaient, l'une valorisant l'autre, autrement dit que l'imitation servait de repoussoir ou d'exécutoire à l'indépendance dramaturgique, des pièces ultérieures permettent de considérer qu'à la coexistence a succédé la coïncidence. J'en prendrai pour exemple *Sainte Carmen de la Main* du même Michel Tremblay et les trois pièces majeures de Michel Marc Bouchard: *la Contre-nature de Chrysippe Tanguay, écologiste*, *les Feluettes* et *les Muses orphelines*.

Reprenons pour en analyser les contradictions, voire les limites, les oeuvres de cette année 1968, année des manifestations. Les oeuvres de Ferron, et tout particulièrement la version remaniée du *Don Juan*, participent d'une écriture de la citation, de la référence active. Plus que de théâtre dans le théâtre, de métathéâtre pirandellien, il s'agit, en effet, dans cette seconde version de mettre en scène le théâtre, de rendre la théâtralité ostentatoire. Dans les formes historiques de métathéâtre, la théâtralité organise la structure dynamique de la pièce jusqu'à la confusion, le triomphe de l'illusion. Tout est conçu dans le but de transgresser les repères obligés de la convention fiction/représentation; seule une révélation, un «coup de théâtre», rétablit le bon ordre spatial ou narratif et ce, pour la plus grande gloire du théâtre, véritable propédeutique de la conscience rationnelle. Il en va ainsi pour *l'Illusion comique*, *la Vie est un songe* où l'illusion des sens conduit à la prise de conscience. Dans la pièce de Ferron, la théâtralité est une référence culturelle puisque le personnage principal, sorte de «ténor italien» selon la didascalie, est un comédien en rupture de pièce, ou un personnage en rupture d'intrigue. Un comédien donc, échappé de la salle paroissiale où le curé fait repré-

senter le *Don Juan* de Molière; ce qui autorise ce dernier à substituer à l'envol équestre du héros dans les cintres, au dénouement de la première version, un retour par la bride (du cheval) sur la scène de la salle paroissiale où l'attend le destin de son personnage «venu du théâtre en tant que référent culturel», selon la formule de Jean-Marcel Paquette²: «Don Juan retourne au théâtre». La citation est ainsi temporairement décontextualisée mais pas subvertie puisqu'elle réintègre son cadre d'origine garanti par la fiction de la représentation paroissiale, hors-scène dans un espace factuel non représenté où le référent rejoint l'a priori culturel. «Le théâtre n'est pas la réalité», la pièce le dit explicitement et c'est dans le cycle du pays, dans *les Grands Soleils* en particulier, que la culture — avec le personnage de Félix Poutré — et l'histoire avec Chénier se donneront une théâtralité. Il s'agira alors d'actualiser les mythes d'une collectivité qui cherche à tirer les leçons des héros de son histoire. Il n'y a plus de dérision ou critique dans cette démarche mais revendication et justification.

Il en va tout autrement de ces curieuses appropriations subversives que sont l'*Hamlet* de Gurik et le *Cid maghané* de Ducharme. Vingt ans donc se sont écoulés depuis leur création. L'impact que la première devait à ses liens précis avec l'actualité s'est plus qu'estompé; quant à la seconde elle n'existe plus, son texte n'ayant pas été publié³. Ces lettres mortes, nourries pourtant de littérature, permettent une relecture dont je voudrais présenter quelques aspects. Tout d'abord, leur similarité structurale. Contrairement aux analyses qu'on en présente, trop proches sans doute dans le temps des circonstances, du contexte qui les avaient suscitées, ces deux oeuvres ne sont pas des réécritures où la pièce originelle servirait de prétexte, mais ce sont bien plutôt des calques. Leur intrigue épouse fidèlement le découpage du modèle. Il y a là une volonté de myopie qui peut être vérifiée dans certains enchaînements de répliques. Ainsi les premières répliques du *Cid maghané* entre Elvire et Chimène épousent si parfaitement le texte cornélien que paradoxalement elles en

² Jean-Marcel Paquette, «Jacques Ferron ou le drame de la théâtralité», in *le Théâtre canadien-français*, Archives des lettres canadiennes, Fides, 1976, p. 589.

³ Le texte est cependant déposé au Trident, avec copie au *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*.

deviennent tributaires. On ne comprend le dialogue que par référence à l'original.

Chimène: Elvire, mon chou m'as-tu fait un rapport bien sincère? Est-tu sûre que c'est pas des menteries que tu me contes?

Elvire: Sûre et certaine! J'en suis encore tout excitée. Il aime Rodrigue autant que toi, sinon plus.

L'identité du «il» ne sera éclaircie qu'à la troisième réplique de Chimène: «Qu'est-ce que papa t'a dit?...», alors que dans Corneille dès la première réplique la logique de l'enchaînement s'ancrait sur «Ne déguises-tu rien de ce qu'à dit mon père». Non seulement le plaisir de la rupture l'a-t-il emporté sur la cohérence dialogique, mais aussi la trop grande proximité au texte parodié a rendu celui-ci consubstantiel à l'écriture même de la parodie. On trouve un phénomène semblable dans l'*Hamlet* de Gurik à la scène V de l'acte I quand le héros oblige Horatio-René Lévesque et l'officier du Rhin-Pierre Bourgault à réitérer leur serment de tenir secrète l'apparition du spectre-Charles de Gaulle. Cette requête, justifiée chez Shakespeare par l'intervention du spectre qui poursuit les protagonistes de «Jurez! Jurez!» répétés, se résume chez Gurik à un enchaînement stylistique:

Hamlet: Jurez-le sur l'épée...

Horatio: Mais j'ai déjà juré.

Hamlet: Sur l'épée de ne jamais parler de ce que vous avez vu...

Il s'agit là de scories, certes, mais de scories significatives d'un travail minutieux qui, réplique après réplique, soude le modèle à son travestissement. Il y a donc calque et, qui plus est, calque ostentatoire dès le choix des titres, puis exhibé par les personnages eux-mêmes dès les premières scènes. Hamlet affirme à propos du mariage de sa mère:

«Elle s'est mariée. Mariée avec mon oncle mais qui ne ressemble pas plus à mon père que moi à Shakespeare.»

Léonor conseille à l'Infante de s'apaiser en ces termes:

«Dis-toi ça, et tout va aller mieux, ça va rendre le calme à tes esprits flottants comme dirait Corneille».

Néanmoins cette ostentation n'en arrive jamais à constituer la matière d'une mise en abîme quoique, dans chacune des pièces, certains éléments semblent en suggérer l'amorce. Ainsi, dans *Hamlet*, Gurik opère une sorte de translation des personnages des fossoyeurs, translation dans l'intrigue, translation dans le temps. Le rideau s'ouvre à la première scène sur la partie de cartes de deux fossoyeurs du XX^e siècle québécois puisque la didascalie mentionne «on devine des monuments funéraires et entre autres la statue de Duplessis». Un poste de radio diffuse une chanson qui évoque la mort de Montcalm comme, plus tard dans la pièce, elle relatera la carrière de Pierre Elliot Trudeau (Laertes), mais aussi l'indépendance du Congo, les réactions des journaux anglophones au discours «historique» du Général de Gaulle, et autres anniversaires symboliques des luttes contre diverses formes d'impérialisme. Ce seront ces mêmes fossoyeurs qu'Hamlet retrouvera creusant la tombe d'Ophélie et, rejoignant Shakespeare, ils s'intégreront à l'intrigue et en disparaîtront comme dans le modèle. Avec les masques référentiels identifiant les doublets politiques sur lesquels repose le pastiche, ce sont ces personnages qui assument la réactualisation de l'intrigue. Le passage, la translation dans le temps s'effectue à partir de jeux de mots ou de jeux de scène. Ainsi à la fin de la première scène le premier fossoyeur annonce la mise en place du pastiche et l'arrivée du couple royal par la disposition des cartes de son jeu: «Fais autre chose... J'voudrais bien... Le Roi, la Reine». À la scène VII de l'acte II, le passage s'effectue par didascalie:

Il [le premier fossoyeur] fait disparaître la radio. Le deuxième est une sorte de lanterne ancienne. Transition dans le temps. En sortant de la fosse, les deux fossoyeurs ont des vêtements de style.

Il n'y a donc pas, comme dans l'*Antigone* d'Anouilh, de prologue distancié qui, métathéâtralement, énonce les signes conventionnels du genre référentiel: «Voilà, ces personnages vont vous jouer l'histoire

d'Antigone». Pas plus qu'il n'y a, au dénouement, de retour à la modernité prosaïque dans laquelle *Antigone* sombre. On se souvient que la pièce s'achève, chez Anouilh, par une partie de cartes (encore) entre les gardes qui ont conduit l'héroïne au supplice. Le chœur, représenté par un acteur, conclut:

Il ne reste plus que les gardes. Eux, tout ça leur est égal;
c'est pas leurs oignons. Ils continuent à jouer aux cartes...»

Dans *Hamlet* la pièce s'achève sur la mort du héros sans que soit tirée quelque leçon contemporaine que ce soit. Le pastiche ne sert pas la théâtralité, il n'y a pas de projection spéculaire qui nourrisse une mise en perspective de la référence culturelle, qui autorise une mise en question du modèle théâtral. On pourrait évoquer à l'appui de cette affirmation le peu de traitement qu'accorde Gurik à «la Comédie au Château», pour reprendre la formule de Ross Chambers⁴. La scène est réduite à l'essentiel et, là encore, seuls les masques permettent d'établir une correspondance entre l'actualité théâtrale québécoise de 1968 et les personnages des comédiens qui représentent, en fait, Yvette Brind'amour, Jean Gascon et Gratien Gélinas. On sait que chez Shakespeare, au contraire, la venue des comédiens donne prétexte à une critique acerbe des troupes de jeunes garçons, aussi bien qu'à une forme d'impromptu dans lequel le dramaturge prend position sur les techniques d'écriture comme sur les techniques de jeu. L'occasion d'une mise en abîme est refusée par le pastiche de Gurik.

Il en va différemment chez Ducharme qui, par deux fois, transgresse les conventions de l'illusion. La première fois, dans la première scène, en soulignant le caractère si célèbrement factice des récits d'exposition. Chimène, s'informant des réactions de son père, s'exclame:

Répète-moi tout ce qu'il t'a dit, en imitant sa voix.

Puis, sur ce ton exigé par Ducharme pour les passages qu'il souligne, c'est-à-dire «à la française, avec pompe», elle ajoute:

⁴ Ross Chambers, *la Comédie au Château*, Paris, Corti, 1971.

Ah! Donne-moi l'illusion d'être là.

La seconde rupture est plus explicite. À la scène 2 du 11^e rideau et devant le rideau, l'Infante s'adresse au public en révélant sa «véritable identité»:

C'est Antoinette Buffon, comédienne. J'avais un *piano* à débiter et je l'ai oublié. Dans le par coeur, je ne vaux pas grand chose. Mais j'improvise très bien et quand j'ai un blanc de mémoire, je me permets d'improviser. Tenez-vous bien, ça part: «Pourquoi m'as-tu quittée, Robert? [...]».

«L'illusion comique» est rompue, momentanément rompue, car Antoinette Buffon est récupérée *manu militari* par le régisseur — Léonor — qui lui fait réintégrer l'arrière du rideau et son rôle. Ces «ratés» isolés, auxquels s'ajoute un «Mes larmes tombent trop bruyamment, je n'ai rien compris» de Chimène à Rodrigue qui s'exécute et reprend sa réplique, ne constituent pas non plus une mise en abîme structurelle. Néanmoins, c'est l'intervention d'Antoinette Buffon qui marque le début du dérapage parodique qui, à l'image de Rodrigue ivre sur ses skis dévalant les escaliers, fait subir à la pièce une dégringolade en série des éléments référentiels. Rodrigue, ivre mort, meurt tout court sous les coups de Don Sanche et Chimène assomme successivement Don Diègue, Don Alonse, Don Sanche au cours d'une bagarre générale qui met aux prises le serviteur noir Blackie avec le Roi Don Fernand, Elvire et Léonor jusqu'à ce qu'un *reel* réduise tout le monde à la danse autour du cadavre de Rodrigue. La rupture conventionnelle a ici autorisé la mise à mort du modèle — et métaphoriquement de son héros; le calque est abandonné, c'est une autre pièce qui s'achève.

Cet abandon du projet initial auquel se substitue une bouffonnerie désordonnée est, en fait, le signe d'une impasse. Il ne saurait y avoir de revendication politique, d'indépendance culturelle dans la déconstruction parodique. *Hamlet* et *le Cid* en font la preuve de façons opposées mais complémentaires. Dans *le Cid*, le seul ancrage sur la réalité québécoise est, au dénouement, l'intervention dérisoire du *Ô Canada*, et en particulier du seul passage «héroïque» de l'hymne:

Car ton bras sait porter l'épée.

La citation dans la citation qui sert de distance ironique à l'égard d'un «nationalisme fédéraliste», ne peut estomper les signes de dégradation que Ducharme fait subir à son héros: intéressé seulement par l'argent, par les voitures — les grosses voitures —, ses actions — et en particulier la plus déterminante, le duel — sont motivées par l'opinion de ses «chums» piliers de taverne. Cette dégradation trouve son périgée dans sa chute au bas de l'escalier où Don Sanche l'achève, un Don Sanche stupide, sale et incapable. La parodie porte non seulement sur le référent culturel, mais aussi sur la possibilité d'en faire une lecture adéquate, positive par rapport au contexte auquel il appartient. La transposition s'achève sur une dénégation, une faillite d'autant plus burlesque que le projet est devenu vain; l'exercice demeurant au niveau langagier, la rupture n'appartient plus qu'au ton, au registre. Au contraire, chez Gurik, le modèle n'est que le support du masque, une structure vidée de ses enjeux symboliques à laquelle on accroche les référents de l'actualité sans réussir à les rendre dynamiques, générateurs d'une situation dramatique. Gurik élimine de la pièce de Shakespeare les ambiguïtés comme la folie (simulée ou intériorisée) du personnage central, il supprime également la «scène primitive» qui réunit Gertrude, Hamlet et le spectre du père perçu par le fils (et le spectateur) mais invisible à la mère. Plus encore, il évacue toute prise de position idéologique en ne trouvant aucun substitut contemporain à Fortinbras, l'héritier spolié réintroduit dans ses droits, et il n'est pas indifférent dans cette perspective que les derniers mots de la pièce de Gurik soient, didascalie incluse:

HAMLET: Il faut... que vive...un...Qué...bec...libre. (*Il meurt.*)

Il y a dans l'entreprise du pastiche la marque d'un désespoir de l'idéologie, la marque d'une mémoire insurgée mais qui s'épuise dans sa lutte sans parvenir à triompher du modèle. Ce désespoir, Michel Tremblay, dans *Sainte Carmen*, tente de le résorber en inscrivant la structure de l'oeuvre dans une double référence: la prise de parole — par la chanson — et la prise en charge du récit par le chœur. La pièce est tellement connue qu'il n'est pas nécessaire d'en rappeler ici les grandes lignes. Mais on peut cependant souligner que sa construction reproduit, pour une grande part, la structure tragique dans laquelle le chœur

orchestre et amplifie les enjeux narratifs par ses commentaires, ses annonces, voire ses interventions dans le déroulement de l'action. Il n'y a pas ici dérision ou pastiche, mais la tentative de faire servir un modèle référentiel mythique — la tragédie — à une héroïsation du personnage central, véritable voix, chantre de la dignité de la Main. De fait, on n'entendra jamais la chanson de Carmen, c'est par le chœur, par ses réactions que le mystère, la Pentecôte, réalisés par l'héroïne, nous seront communiqués. Mais, là encore, la tentative de mystification se résorbe dans le désespoir du dénouement. Un dénouement que certaines critiques reprochent à Tremblay, parce qu'il est dysphorique, en ce qu'il «invalide l'ensemble du récit dramatique»⁵. Cette invalidation repose, en grande partie, sur l'abandon du modèle référentiel qui organisait jusqu'au dénouement la structure. Le chœur qui, dans la tragédie antique, après la mort, vient tirer la leçon du parcours du héros est, chez Tremblay, réduit au silence. Sa dernière réplique est un «Ah!» tout bas, suivi d'un «long silence». C'est le mensonge de Tooth Pick qui lui succède, suivi de près par cette parodie en miroir, en figure inversée, qu'est Gloria:

(Gloria paraît sur la scène où Carmen vient de triompher; seules ses deux dernières paroles: «Mi coraçon» sont audibles.)

Là encore, la référence culturelle, aussi mythique, aussi méliorative fût-elle, n'a pu valider le projet idéologique. La mémoire, non plus insurgée, mais non plus appropriée — dans tous les sens du terme — trouve ses limites dans son inadéquation symbolique. Ces limites, les deux premières pièces de Michel Marc Bouchard qui l'ont consacré comme auteur dramatique, *Chrysispe* et *les Feluettes* semblent les avoir transgressées. Pourtant — et dès le titre aussi pour *Chrysispe* — elles s'inscrivent dans le jeu de la citation, de la référence à la tragédie d'une part, au drame de D'Annunzio d'autre part qui, dans *les Feluettes*, est présenté comme une pièce dans la pièce. Néanmoins — et la distinction est lourde de sens — les textes référentiels exhibés par Bouchard ne sont pas, comme ils l'étaient dans les exemples précédents, des textes pleins. Pour *Chrysispe*, c'est évident puisqu'il ne reste que d'infimes fragments de la tragédie d'Euripide, *Chrysispos*. Le modèle est lacunaire. Il n'est donc pas sus-

⁵ Jean Cléo Godin, *Théâtre québécois II*, Hurtubise HMH, 1980, p. 175.

ceptible de fournir un cadre structurel cohérent ou contraignant, entériné par la tradition culturelle, et par conséquent, par la lecture du public. Il en va de même du texte de D'Annunzio, qui, pour complet qu'il soit, est, comme référent, totalement inopératoire. À la limite, *les Feluettes* réinventent D'Annunzio. La mémoire, l'effet mnémotechnique, est d'emblée réduit au prétexte: prétexte à l'homosexualité, à la reconnaissance homosexuelle magnifiée par la légende grecque ou par le lyrisme poétique d'annunzien. Il ne reste plus alors que le travail d'appropriation. L'appropriation dans *Chrysippe* a une double fonction. Le nom — grec — sert de caution référentielle à toute la problématique de l'homosexualité, l'univers mythique dédoublant l'univers fantasmatique du héros. Une scène est assez caractéristique à cet égard, celle où Diane «jouant Laurence» s'approprie la légende d'Euripide pour l'adapter à la situation du héros.

CHRYSHIPPE: Dis-moi maman, pourquoi le prince Chrysippos s'est-il tué?

DIANE (*jouant Laurence*): Parce qu'il n'était pas heureux.

CHRYSHIPPE: Pourquoi?

DIANE (*jouant Laurence*): Pourquoi, tu penses?

CHRYSHIPPE: Parce qu'il aimait un homme... et sa maman n'aimait pas ça?

DIANE (*jouant Laurence*): C'est ça. Tu as compris.

Mais, dans une perspective structurelle globale, la référence est soumise à la multiplication des rôles qui organise le récit et dont elle n'est qu'une des variables. C'est au héros que revient l'initiative de cette théâtralisation quotidienne qu'il projette jusque dans la fiction (c'est lui qui décide des conditions météorologiques), maître, sinon de lui-même, des autres et de l'univers. Metteur en scène et metteur en signes, le personnage principal, Louis Tanguay, est libre jusqu'au dénouement d'un destin qui lui appartient et ne doit rien au modèle:

(*Chrysippe sort un couteau du bureau et le retourne contre lui.*)

DIANE: Louis Tanguay! Vous avez l'choix! Vous avez l'choix de jouer la légende de Chrysippos jusqu'au bout ou de commencer vot'vie. Vous avez l'choix!

Dans *les Feluettes*, l'appropriation est essentiellement discursive par un phénomène de bivocalité où les personnages au-delà des répétitions du drame romantique échangent les répliques de leur passion sous le couvert de D'Annunzio. Plus encore (et il y a en ce sens une progression entre les deux pièces, le théâtre dans le théâtre), la présentation de la répétition au Collège Saint-Sébastien de Roberval n'est que le second niveau d'une structure qui érige toute la représentation en mise en abîme. C'est pour le vieux Bilodeau que les ex-détenus (symbole significatif) jouent le passé, passé dans lequel est incluse la représentation des répétitions et non la représentation du spectacle de l'oeuvre de D'Annunzio. L'appropriation du modèle se fait ici dans la structure même de l'oeuvre dans laquelle il est dispersé, morcelé et asservi à destins symboliques. Le sous-titre des *Feluettes*, *la Répétition d'un drame romantique*, dit assez l'ambiguïté métalinguistique et au-delà métathéâtrale qui interdit de confondre «répétition» avec imitation.

Il semble donc que la nouvelle dramaturgie québécoise se soit progressivement dégagée du cours classique — là encore dans tous les sens du terme, se soit dégagée de la formation européenne pour trouver sa voie. Le modèle référentiel dont on avait cru se servir comme exutoire a montré ses limites, voire son inefficacité. Sans vouloir en tirer des conclusions quant à l'avenir, je voudrais simplement, puisqu'il m'y a autorisée, livrer quelques étapes de la conception des *Muses orphelines* de Michel Marc Bouchard. Dangereux pari que ces *Muses* après le succès des *Feluettes*, dangereux pari encore que la volonté de clore avec elles, le cycle des *Tanguay*. L'image de la mère y est centrale. Cette mère absente mais omniprésente dans le discours des enfants orphelins est, d'une certaine façon, la figure mythique de la pièce. La tentation était grande de donner à ce mythe un référent culturel, une mise en citation, et Michel Marc Bouchard l'a tenté en trouvant chez Leconte de Lisle, dans un de ses poèmes dramatiques totalement inconnus, une sorte de

projection magnifiée d'une femme héroïque, Hypathie la dernière bibliothécaire — martyre d'Alexandrie. S'approprier Hypathie, c'était encore donner une identité littéraire à une figure bien névralgique de la mythologie québécoise, la mère. Ce projet, il l'a abandonné. La Muse est orpheline, orpheline de référence, orpheline du code culturel, amnésique. Peut-être est-ce la raison pour laquelle, à la fin de la pièce, enfin elle s'en va, comme le personnage, vivre sa vie, lire son dictionnaire, et... mettre au monde un enfant sans père.

Bibliographie

Trois études comparatives envisagent la comparaison de ces oeuvres parodiques:

Ronald Bérubé, «*Le Cid et Hamlet: Corneille et Shakespeare lus par Ducharme et Gurik*», *Voix et Images*, vol. I, 1, septembre 1975, pp. 35-56.

Bernard Andrès, «Québec: émergence de l'institution littéraire et parodie des codes français», *Études littéraires*, vol. 19, 1, printemps-été 1986, pp. 141-152.

Laurent Mailhot, «Traduction et "non-traduction": l'épreuve du voisin étranger dans la littérature québécoise», in *La Deriva delle francofonie*, «L'altérité dans la littérature québécoise», I, 1987, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, pp. 13-59 (tout particulièrement pp. 47-51).